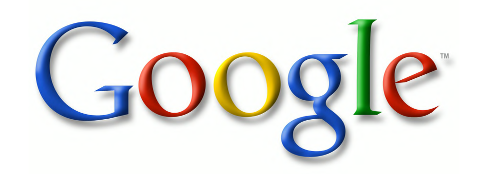
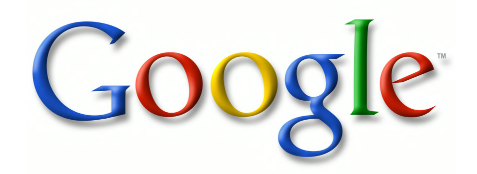

Google





ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

DES

NEUEREN DEUTSCHEN LUSTSPIELS

VON

DR. WILHELM CREIZENACH.

HALLE.
MAX NIEMEYER.
1879.

Die Reformbestrebungen auf dem Gebiete des deutschen Theaterwesens in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, als deren rührigster und einflussreichster Vorkämpfer Gottsched zu betrachten ist, lassen sich, soweit sie die Tragödie betreffen, in ihren Anfängen wie in ihrer Weiterentwicklung mit voller Klarheit überschauen. Hier war von Gottsched's Standpunkt an eine Anknüpfung an das Bestehende nicht zu denken; die alten, gewöhnlich mit dem Namen „Haupt- und Staatsactionen“ bezeichneten Stücke sollten völlig ausgerottet werden, für die Tragödie, die neu eingeführt werden sollte, lagen klare und präcise Regeln vor und Musterbilder, in denen diese Regeln unverbrüchlich festgehalten waren. In der Comödie jedoch fand Gottsched seine Aufgabe keineswegs mit solcher Bestimmtheit vorgezeichnet. Bei dieser Gattung, die von jeher von den Theoretikern bei weitem nicht mit solcher Vorliebe behandelt worden ist, wie das ernste Drama, konnte er sich nicht überall auf die überlieferte Kunstlehre berufen und ausserdem waren auch hier, wie sich im folgenden zeigen wird, die Zustände, die er vorfand, gar nicht so durchaus verächtlich.

Im wesentlichen war in Deutschland auf dem Gebiete der Comödie für die Zeiten, welche der Gottsched'schen Theaterreform voraufgingen, der Geschmack des italienischen Theaters massgebend und zwar in der Gestalt, welche dasselbe bei den italienischen Schauspielertruppen in Paris angenommen hatte. Schon in den Zeiten Ludwigs XIV war der Ruf der Italiener, welche bis zum Jahre 1697 in Paris spielten, nach Deutschland gedrungen und die Lustspielentwürfe, welche einer der berühmtesten unter diesen italienischen Comikern, Gherardi, veröffentlichte, wurden auch von den deutschen Schauspielern benutzt. Noch höher aber stieg der Einfluss des Pariser italienischen Theaters, nachdem 1716 der Herzog von Orleans eine neue

Truppe unter der Leitung Riccoboni's nach Paris berufen hatte. Diese Truppe gewann in Paris noch festeren Boden als die vorhergehenden, sie verwandte auf die Aufführungen in französischer Sprache, welche schon in früherer Zeit am théatre italien veranstaltet worden waren, eine immer grössere Sorgfalt und veranlasste auch die geistvollsten und fruchtbarsten französischen Dramatiker, für ihre Bühne zu arbeiten. In ähnlicher Richtung, wie die Lustspiele des théatre italien bewegen sich auch die comischen Operntexte, welche in dem „théatre de la foire" gesammelt erschienen sind.

Die Uebersetzungen und Bearbeitungen dieser Comödien bildeten nun einen wesentlichen Bestandtheil des deutschen Lustspielrepertoires und es sind auf diese Weise gewiss viele flache und unbedeutende Stücke zu uns herübergekommen, die durch die deutsche Uebersetzung schwerlich gewonnen haben werden. Doch wurden auch einige der schönsten Dichtungen dieser anspruchslosen, mehr volksthümlichen Art nach Deutschland verpflanzt. Vor allem die heiter genialen, fein durchgearbeiteten Lustspiele le Grand's. Sein Meisterwerk, der roi de Cocaigne, den August Wilhelm Schlegel in so eindringlichen, ja begeisterten Worten rühmt, wie kaum ein anderes Erzeugniss der comischen Literatur der Franzosen [1]) ist ohne Zweifel das Original zu dem Lustspiel, in welchem nach Löwen's Bericht Kohlhardt, der berühmte Heldenspieler der Neuberin als „König im Schlaraffenland" seine Laufbahn beschloss. [2]) Die von Löwen erwähnte Scene, in welcher Kohlhardt dem Schauspieler Koch, welcher den Peter spielte, seinen Mantel umhing, entspricht der siebenten Scene des dritten Actes in le Grand's Original. Sein „Cartouche" wurde schon sehr bald nach der ersten Aufführung, 1721 ins Deutsche übersetzt [3]) und bei dem grossen Interesse, welches dieser Held in Deutschland fand, ge-

---

[1]) Schlegel, Vorlesungen üb. dram. Kunst u. Literatur. II[1] (Heidelberg 1809) s. 262.

[2]) Vgl. Löwen, Geschichte des deutschen Theaters (Schriften Th. IV. 1766) s. 35. Schon früher erwähnt Gottsched in seiner Uebersetzung des Bayle'schen Dictionnaire, s. v. Poquelin, dass der König von Schlaraffenland die letzte Rolle Kohlhardt's gewesen sei.

[3]) Vgl. Gottsched, nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Th. I s. 296.

wiss auch oft aufgeführt. Der Cartouche, welchen Eckenberg 1735 in Berlin aufführte und welcher nach Steinwehr's Bericht an Gottsched von grotesken Ungeheuerlichkeiten gewimmelt haben muss, hat wohl mit dem le Grand'schen nichts zu thun.[4])

Von den Stücken die aus Opern des théatre de la foire[5]) hervorgingen, ist am bekanntesten das Lustspiel „die verkehrte Welt," von dem sächsischen Hofpoeten Johann Ulrich König nach dem Singspiel „le monde renversé" bearbeitet. Dasselbe behandelt ähnlich wie der roi de Cocaigne einen phantastischen Stoff, die Reise des Harlekin und Scaramuz in ein wunderbares Land, dessen Bewohner in ihren Sitten und Anschauungen den geraden Gegensatz zu den gewöhnlichen Menschen bilden. Die Zaubereien und abenteuerlichen Decorationen erhalten dadurch ein erhöhtes Interesse, dass hier, wie in so vielen früheren Dichtungen, die Schilderung des märchenhaften Landes vom Dichter dazu benutzt wird, die eigenen Zeitgenossen und Landsleute auf ihre Fehler und Lächerlichkeiten hinzuweisen; doch ist auch durch allerlei pikante Scherze dafür Sorge getragen, dass die Kinder der Welt nicht zu kurz kommen. Die deutsche Bearbeitung, in welcher König nicht ohne Geist und Geschick manche Beziehungen auf einheimische Verhältnisse anbrachte, erfreute sich grossen Beifalls; sie erhielt sich bei den Truppen, die das Lustspiel nach der alten Art cultivierten, noch lange Zeit auf dem Repertoire;[6]) auch Gottsched erwähnt sie lobend

---

[4]) Vgl. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848. s. 161. — Die bei der Berliner Vorstellung auftretenden lustigen Personen, welche in le Grand's Stück fehlen: Pantalon, Scaramuz, Harlekin und Hanswurst — oder wie sich Steinwehr in seinem lateinischen Briefe höchst elegant ausdrückt „Johannes Farciminalis" — lassen uns vermuthen, dass Eckenberg bei seiner Aufführung die 1722 zu Augsburg gedruckte Comödie „Harlekin Cartouche" zu Grunde gelegt hat, welche gleichfalls auf dem Titel für eine Uebersetzung aus dem Französischen ausgegeben wird. Vielleicht steht sie in Verbindung mit dem vom älteren Riccoboni verfassten Lustspiel Cartouche, welches mir nur aus der Anführung bei Beauchamps (Recherches sur les théatres de France. tom. III. Paris 1735. s. 439) bekannt ist.

[5]) Théatre de la foire tom. III. Paris 1737.

[6]) Die von Koberstein V, s. 276 ausgesprochene Vermuthung, König's Stück sei mit dem nach Angabe der Preussischen Zeitung (1859, Beilage No. 599) im J. 1760 in Berlin aufgeführten Nachspiel identisch, hat sich durch Vergleichung des dort abgedruckten Ankündigungszettels

in den vernünftigen Tadlerinnen [7]) und dann auch in der ersten Auflage der critischen Dichtkunst (1730) wegen einer Stelle, die gegen die schwülstige Manier der zweiten schlesischen Schule gerichtet ist. In der zweiten Auflage von 1737 liess er freilich die Stelle aus, da inzwischen sein Zerwürfniss mit König eingetreten war und auch in Gottsched's Organ, den Beiträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache etc. Bd. III. s. 276 finden wir einen Ausfall gegen dieses Stück, das sich durch seine Zweideutigkeiten als eine „Frucht der Opernbühne" kennzeichne. — Das im Jahr 1729 ohne Nennung des Verfassers gedruckte Lustspiel „der junge Greis" das ich nur aus der Anführung in Gottsched's nöthigem Vorrath I, s. 305 kenne, scheint nach der dort citierten Stelle der Vorrede zu urtheilen, gleichfalls die Uebersetzung eines ausländischen Originals zu sein, vielleicht des „jeune vieillard" im fünften Bande des théatre de la foire.

Neben den Stücken des Théatre italien und des théatre de la foire [8]) finden wir aber auch manche classische Lustspiele der Franzosen in Deutschland eingebürgert. Von Moliere wurden schon im siebzehnten Jahrhundert mehrere Lustspiele übersetzt; doch zeigt sich hier in der ersten Zeit eine Vorliebe für die Stücke, die mehr in burleskem Tone gehalten sind. Die ältesten Moliere-Uebersetzungen sind in der 1670 gedruckten Schaubühne englischer und französcher Comödianten enthalten [9]): l'amour médecin, les précieuses ridicules, le cocu imaginaire, l'avare und George Dandin. Sonst liegen aus den siebziger und achtziger Jahren keine gedruckten Uebersetzungen vor; doch müssen sich auch noch von manchen andern Stücken

---

mit dem Druck des König'schen Lustspiels (Hamburg 1746) bestätigt. — Ueber das Verhältniss des König'schen Stückes zu einer unter dem gleichen Titel erschienenen Oper vgl. Schröder's hamburgisches Schriftstellerlexicon s. v. König.

[7]) 2. Aufl. 1738. s. 387.

[8]) Das nach Fürstenau (Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. I. Dresden 1861, s. 229) im Jahr 1669 aufgeführte Freudenspiel „von Jupiter und Amphitryonen" ist wohl schwerlich aus Moliere's Amphitryon, der zum erstenmal 1668 aufgeführt wurde, hervorgegangen; eher ist anzunehmen, dass es mit der im Jahr 1663 aufgeführten Comödie „Amphitrione" identisch ist (Fürstenau I, s. 216).

[9]) Vgl. Gottsched, nöthiger Vorrath I, s. 226 f.

handschriftliche Uebertragungen im Besitz der verschiedenen Schauspielertruppen befunden haben, so wurde in Dresden 1679 eine Comödie „Scabins Betrügereien", 1683 „der scheinheilige Mann Tartuffe", 1686 „die Weiberschule", 1690 „der bürgerliche Edelmann", „die Männerschule", „Don Juan oder des Don Petro Todtengastmal", „der gezwungene Arzt" zur Aufführung gebracht.[10]) Aus den neunziger Jahren besitzen wir dann wieder eine gedruckte Uebersetzung Moliere'scher Dramen in dem oft erwähnten Buche: Histrio gallicus comico-satyricus sine exemplo oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des Herrn von Moliere, Nürnberg 1694 in drei Theilen; der Tadel, welchen der anonyme Uebersetzer[11]) in der Vorrede gegen eine schon vorhandene Uebersetzung ausspricht, muss sich wohl auf die in der Schaubühne englischer und französischer Comödianten enthaltenen Stücke beziehen. Uebrigens fehlen in dem Histrio Gallicus die versificierten Lustspiele Moliere's, von denen, wie wir gesehen haben einige z. B. Tartuffe, école des femmes, école des maris schon früher, ohne Zweifel in prosaischer Bearbeitung auf der Bühne erschienen waren; der Uebersetzer sagt, die Verdeutschung derselben sei von einem seiner Freunde, der in der Dichtkunst geübter sei, übernommen worden. Auch in der zweiten Auflage, welche im Jahr 1700 erschien, fehlen die versificierten Lustspiele, doch werden sie hier gleichfalls von dem Vorredner in baldige Aussicht gestellt; erst in der dritten Auflage 1721 ist noch ein vierter Theil angehängt, welcher ausser den beiden Ballet-Comödien „die Prinzessin von Elida" und „die durchlauchtigen Verliebten" (les amants magnifiques) auch ein versificiertes Cha-

---

[10]) Vgl. Fürstenau, I. s. 251, 252, 254, 271, 291.

[11]) Man findet oft den berühmten Schauspieler Velthen als Uebersetzer bezeichnet. Diese Notiz ist wohl darauf zurückzuführen, dass Eckhof im Jahre 1765 in einem Briefe an Löwen (mitgetheilt in Reichard's Theaterjournal, Stück 17, s. 74 ff.) die Vermuthung aussprach, die Nürnberger Moliere-Ausgabe könne vielleicht von Velthen herrühren. In Löwen's Geschichte des deutschen Theaters (Schriften, Theil IV s. 13) ist die Vermuthung Eckhofs als sicherstehende Thatsache mitgetheilt und als solche figuriert sie auch bei späteren Schriftstellern, die Löwen's Werk direct oder indirect ausgeschrieben haben. Nach Ebert's bibliographischem Lexicon ist die Vorrede mit O. E. P. unterzeichnet.

racterlustspiel, den Tartuffe in prosaischer Uebersetzung enthält.[12]) Die andern grossen Lustspiele in Versen sind jedoch auch in dieser Ausgabe nicht vorhanden.

Ausserdem wurde von höheren Lustspielen noch Boursault's Esope à la cour von Reinbaben in dessen Sammlung poetischer Uebersetzungen und Gedichte (Weimar, 1711) übertragen, das erste Beispiel, dass ein versificiertes französisches Lustspiel im Versmass verdeutscht wurde. Im Jahre 1723 wurde dasselbe Stück zugleich mit Boursault's Esope à la ville in Prosa übersetzt.[13]) In diesem Falle wie bei den Uebertragungen der gereimten Comödien Moliere's lag wohl für die Prosaform neben der mangelnden Geschicklichkeit der Uebersetzer ein Hauptgrund darin, dass die Schauspieler, an das Extemporiren gewöhnt, sich nicht streng an die ihnen vorliegenden Texte zu halten pflegten und es mithin als eine unangenehme Last empfinden musten, wenn ihnen durch die Verse die Verpflichtung des genauen Memorierens auferlegt war; selbst die Neuberin, die freilich noch ganz in den Traditionen der alten Richtung aufwuchs, soll sehr schlecht memoriert haben. Durch dieses ausschliessliche Vorherrschen der Prosaform, auf welche die

---

[12]) Histrio gallicus, comico-satyricus sine exemplo; Oder die weltberühmten Lust-Comödien Des Unvergleichlichen Königlich-Frantzösischen Comödiantens Herrn von Moliere, Wieder aufs Neue, und nach dem Molierischen Genio, gantz accurat in das Teutsche übersetzt: Mit Kupffern gezieret und also gedruckt, dass sie in Frantzösischer und Teutscher Sprach nebeneinander stehend, oder in einer jeden besonders können eingebunden werden. So Hohen als Niedern Stands-Personen zur Gemüths-Belustigung Und der zur Frantzösischen Sprach begierigen Jugend, zu geschwinder und leichter Erlernung derselben, sehr dienlich. Nürnberg Bey Johann Daniel Taubern, Buchhändler, neben der Schuster-Gass zu finden. Im Jahr 1700. Die Vorrede ohne Unterschrift. Nach Lacroix (Bibliographie Molieresque No. 718) hätte schon diese Auflage 4 Theile, was wohl auf einem Irrthum beruht. — Des Herrn von Moliere Schertz- und Ernsthafften Comödien. Auf vieler Verlangen wieder auf's Neue zum drittenmal ins Teutsche übersetzt. Und mit saubern Kupffern gezieret. 1721. Nürnberg und Altdorff Bey Joh. Daniel Taubers sel. Erben. In der von den Verlegern unterzeichneten Vorrede wird auch von den übrigen gereimten Comödien eine Prosaübersetzung „in der Art wie der Tartuffe übersetzt worden" in Aussicht gestellt. — Die von Lacroix unter No. 719 erwähnten „Oeuvres de Moliere avec la traduction allemande. Nürnberg, Tauber 1708" sind mir unbekannt.

[13]) Vgl. Gottsched. nöthiger Vorrath I, s. 297.

ganze Declamationsmanier der Schauspieler eingerichtet war, behielten die Verscomödien auf der deutschen Bühne im Grunde genommen nur das rein stoffliche Interesse am Gang der Handlung und jenes ungetrübte geistige Behagen, das uns die entzückende Leichtigkeit und Anmuth der französischen Vorbilder gewährt, musste für die deutschen Zuhörer der école des maris oder der école des femmes verloren gehen, ohne dass sie durch derb comische Scenen wie im médecin malgré lui und in den fourberies de Scapin entschädigt wurden. Bei dem Tartuffe freilich blieb in der deutschen Bearbeitung genug übrig, was dem Hörer zu denken gab und es wäre interessant, über den Eindruck, den derselbe in Deutschland hervorbrachte, etwas näheres zu erfahren.

Ausserdem wurden aber gewiss noch manche ältere französische Lustspiele aufgeführt, von deren Erscheinen auf dem Theater wir zwar aus der Zeit, um die es sich hier zunächst handelt, keine bestimmte Kunde haben, die aber im siebzehnten Jahrhundert nachweislich auf den Brettern erschienen sind, wie z. B. Scarron's Don Japhet von Armenien und Corneille's Menteur.[14]) Die mehrmals erwähnte Comödie „die Eifernde mit ihr selbst“ könnte vielleicht aus Boisroberts „Jalouse d'elle même“, vielleicht auch aus dessen Vorlage, Tirso de Molina's „zelosa de si misma“ entstanden sein. Die Frage, inwieweit sich sonst in den deutschen Lustspielen des siebzehnten Jahrhunderts spanischer Einfluss zeigt, muss einer ausführlichen Specialuntersuchung vorbehalten bleiben.

Auch aus Holland wurden damals ebenso wie im siebzehnten Jahrhundert manche Stücke entlehnt. Ich bin zu wenig mit der Geschichte des Holländischen Theaters vertraut um diese Einflüsse ausführlich und übersichtlich darlegen zu können, ich muss mich deshalb hier auf ein paar kurze Notizen beschränken. Im Jahre 1720 erschien das Lustpiel Quinquempoix von Langendijk in deutscher Uebersetzung[15]) und aus desselben Verfassers Lustspiel Don Quijote ist vielleicht auch der Don Quijote hervorgegangen, bei dessen Aufführung durch

[14]) Vgl. Fürstenau I, s. 307, wo eine Comödie „Don Jaschet [sic] von Armenien“ und eine andere „der künstliche Lügner“ erwähnt wird, die erstere wurde 1689, die andere 1690 aufgeführt.

[15]) Vgl. Gottsched, nöthiger Vorrath Th. II, s. 267.

die württembergischen Comödianten in Hamburg im Jahre 1724 ein Streit ausbrach, über welchen der Hamburgische Patriot (Stück 38) berichtet. Die Holländischen Possenspiele, die sogenannten Kluchten waren gleichfalls im siebzehnten Jahrhundert und auch noch im achtzehnten Jahrhundert sehr beliebt,[16]) eine Nachcomödie „das holländische Waschhaus", welche Gottsched in der Vorrede zum zweiten Theil der deutschen Schaubühne erwähnt und welche schon 1679 von den kursächsischen Comödianten unter dem Titel „das Waschhaus zu Amsterdam" aufgeführt wurde,[17]) ist ohne Zweifel aus einem solchen Possenspiel hevorgegangen.

Nach diesem Ueberblick über die in Deutchland eingebürgerten Lnstspiele des Auslandes wenden wir uns zu dem, was die Deutschen in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts selbständig auf dem Gebiete des comischen Dramas hervorbrachten und zwar soll hierbei, ebenso wie bei der Besprechung der Uebersetzungsliteratur vornehmlich das Repertoire der sächsischen Comödianten Berücksichtigung finden. Vorher muss aber noch bemerkt werden, dass in den Haupt- und Staatsactionen, welche die Stelle der Tragödien bei uns einnahmen, das comische Element immer weiter in den Vordergrund trat, dass die Hanswurste und Harlekine, welche ursprünglich nur dazu bestimmt waren „die Seriosität der Action zu adouciren",[18]) sich mehr und mehr breit machten. Ja, es wird sogar nicht selten auf den Ankündigungszetteln darauf hingewiesen, die Action sei derart mit lustigen Scenen untermischt, dass das tragische Element ganz zurücktrete.[19]) Es werden also gewiss manche von den Stücken, die, nach den Titeln zu urtheilen, grosse Staatsaffairen behandelten, bei der Aufführung doch nur den Eindruck von Lustspielen hervorgerufen haben. — Ausserdem darf nicht vergessen werden, dass manche deutsche comische Theaterdichtungen, die aus früherer Zeit stammten, sich noch weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein

---

[16]) Vgl. Koberstein; II, s. 264.

[17]) Vgl. Fürstenau I, s. 254.

[18]) Vgl. Fürstenau I, s. 305.

[19]) So z. B. auf mehreren Ankündigungszetteln des Schauspielers Wallerotti, die auf der Frankfurter Stadtbibliothek aufbewahrt werden.

auf der Bühne erhielten, so namentlich die Possenspiele des Andreas Gryphius.[20])

In den Lustspielen, wie in den kleinen Nachcomödien, mit denen die Deutschen selbst damals das Repertoire bereicherten, ist der Einfluss des théatre italien unverkennbar; dass sich in ihnen Spuren von echter comischer Kraft zeigten, wird selbst von manchen Anhängern des regelmässigen Theatergeschmacks anerkannt.[21]) Unter den wenigen Stücken dieser Art, die im Druck erschienen sind, verdient König's Dresdener Schlendrian Erwähnung. Dieses Stück erinnert an die Manier le Grand's, es bewegt sich ähnlich wie der Philanthrope und andere kleine Comödien dieses Dichters in der Sphäre des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens. Es erfreute sich bei seinem Erscheinen der beifälligsten Aufnahme, namentlich auch wegen der mancherlei Beziehungen auf Dresdener Verhältnisse, die wir jetzt nicht mehr zu würdigen vermögen. Auch die Neuberin scheint das Stück gern aufgeführt zu haben.[22])

Was ursprüngliche comische Kraft betrifft, ist wohl der bedeutendste unter den comischen Theaterdichtern dieser Zeit der Wiener Hanswurst Gottlieb Prehauser, von dem jedoch leider, so viel ich weiss, nur ein kleines Lustspiel im Druck vorliegt. Es ist diess „Hanswurst der traurige Küchelbäcker und sein Freund in der Noth", neuerdings von Laube wieder hervorgeholt und bei dem historischen Lustspielabend im Wiener Stadttheater zur Aufführung gebracht. Es wurde zur Feier von Laube's siebzigstem Geburtstage zusammen mit den andern an diesem Abend aufgeführten Lustspielen in sehr geschmackvoller Austattung im Druck veröffentlicht (Wien, 1876) und hat bei den Wiederholungen des historischen Lustspielabends, die

---

[20]) Vgl. die Nachweise in meinem „Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust." Halle 1878 s. 64 f. anm.

[21]) So sagt z. B. Bielfeld (Progrès des Allemands dans les sciences, les belles lettres et les arts. Amsterdam 1752. s. 290.): Ce n'est pas que parmi tant de sottises on ne voie de tems en tems quelques bluettes d'esprit, quelques saillies plaisantes: il y a certainement des traits qui font rire même les honnêtes gens, mais ils sont rares et presque toujours défigurées par des polissonneries grossières ou par le noeud ridicule de la piece.

[22]) Vgl. die Aeusserung des Feldmarschalls Flemming bei Fürstenau, II, 305 und den Frankfurter Theater-Zettel No. 106.

auf fast allen grösseren deutschen Bühnen veranstaltet wurden, auch ganz abgesehen von dem rein literarhistorischen Interesse die lebhafteste Theilnahme erregt und stets eine stürmische Heiterkeit hervorgerufen, Es ist diess eben eine von jenen „gesunden, raschen Possen“, wie sie Lessing in der Bude des Wiener Comikers Schuch so gerne mit ansah.[23]) Ob auch die Sächsischen Comödianten die Prehauser'schen Stücke aufführten, vermag ich nicht anzugeben; die österreichischen Truppen, welche in Norddeutschland umherzogen, werden seine Stücke jedenfalls auf dem Repertoire gehabt haben.

Ausserdem führten auch die sächsischen Comödianten, wie es scheint mit besonderer Vorliebe umfänglichere comische Dramen auf, welche in mancher Hinsicht den Gesangspossen unserer Zeit ähnlich gewesen sein müssen. Am berühmtesten unter diesen Stücken wurde die Posse „das Reich der Todten“, in welcher die übertriebene Vorliebe der damaligen Lesewelt für die von David Fassmann herausgegebenen und vielfach nachgeahmten „Entrevuen im Reiche der Todten“ verspottet wird. In diesem Werke, das in einzelnen Heften erschien, wurde das Leben und die Thaten von hervorragenden Männern der Vorzeit erzählt und zwar wurde die Erzählung in der rohesten und äusserlichsten Weise in die Form eines Dialogs gezwängt, welchen zwei oder mehrere dieser Männer unter einander halten.[24]) In dem Stücke wird nun dargestellt, wie ein alter Narr Simplicius durch die Lecture der Todtengespräche um den Rest seines Verstandes kommt und sich in den Kopf setzt, er müsse seine beiden Töchter Isabella und Aurelia an zwei Helden der Todtengespräche, Alexander und Marschall Luxembourg verheirathen. Die Töchter machen im Verein mit ihren Geliebten, den reichen Kaufmannssöhnen Valerio und Cinthio, diesen Plan unschädlich, indem sie den Alten im Schlafe in einen Garten transportieren, in welchem ihm allerlei Spuk vorgemacht wird, so dass er wähnt, sich im Reiche der Todten

[23]) Vgl. J. Chr. Brandes' Lebensgeschichte. Bd. II. s. 51. Die betr. Stelle auch bei Danzel, Lessing, I, s. 472.

[24]) Vgl. die geistvolle Characteristik der Todtengespräche in Prutz's Geschichte der deutschen Journalismus. Bd. I, s. 399. Die vielen Nachahmungen, sowie die Dramatisierungen werden auch von Fassmann selbst erwähnt in dem Schlusswort, das er den Todtengesprächen angehängt hat.

zu befinden. Unter andern erscheinen ihm auch Valerio und Cinthio als Alexander und Luxembourg; er beschliesst natürlich sogleich, sie mit seinen Töchtern zu verbinden. Man sieht, wir haben hier eine ähnliche Intrigue wie in Moliere's bourgeois gentilhomme; der Gedanke, dass Jemand dadurch verrückt wird, dass er sich in eine modische Literaturgattung allzusehr vertieft, kehrt seit dem Don Quijote mehrmals wieder; wir werden im folgenden noch ein Beispiel dieser Art zu erwähnen haben. Wie alle ungedruckten Dramen, so war auch dieses mannigfachen Veränderungen unterworfen, wozu namentlich der Theil des Stückes, der in dem angeblichen Reich der Todten spielt, Veranlassung gab; wir können diess deutlich erkennen, wenn wir das Stück in der Gestalt, wie es sich noch bis in unser Jahrhundert auf dem Puppentheater erhalten hat, mit den aus dem vorigen Jahundert vorliegenden Nachrichten vergleichen, unter welchen die sehr ausführliche Ankündigung einer Aufführung in Breslau die erste Stelle einnimmt.[25]) Gottsched berichtet im Jahre 1725 in den vernünftigen Tadlerinnen s. 387 ausführlich davon, wie vortrefflich er sich bei einer Aufführung des Stückes durch die Sächsischen Comödianten unterhalten habe; besondere Anziehungskraft erhielt das Stück aber dadurch, dass die Neuberin als Aurelia in der Scene im Reiche der Todten nach einander unter der Verkleidung eines Jenaer, Hallenser, Leipziger und Wittenberger Studenten auftrat, eine Scene, auf welche sich auch Rost in dem comischen Epos „das Vorspiel" bezieht.[26]) Auch sonst sind noch Belege vorhanden, dass das Reich der Todten auf dem Theater verblieb, selbst nachdem der regelmässige Geschmack eingeführt war. Von einigen andern Stücken dieser Art, die die Neuberin in späterer Zeit aufführte, die aber gewiss zum Theil noch in die Zeit vor der Theaterreform zurückreichen, sind uns nur noch die Titel bekannt.[27])

[25]) Vgl. deutsche Puppencomödien. Herausg. v. C. Engel. Heft VI. Oldenburg 1877. — Literarische Beilage zu den Schlesischen Provinzialblättern. 1798.

[26]) Rost erzählt, wie zu der Neuberin

— — — — — der Schneider Schulze kam,
Der ihr ein frisches Mass zu dem Jenenser nahm.

[27]) Gottsched sagt 1742, also in der Zeit seines Zerwürfnisses mit der Neuberin in der dritten Auflage der critischen Dichtkunst s. 739:

Von Christian Friedrich Henrici sind drei Stücke: der Erzsäufer, der academische Schlendrian und die Weiberprobe im Druck erschienen;[28]) sie sind nach Angabe der Vorrede „zum Dienst und nach dem Geschmack der Leipziger Bühne" geschrieben; doch sind die beiden letzteren Stücke so unglaublich schlüpfrig, dass sie wohl selbst für die damalige Zeit unaufführbar waren. — Das Lustspiel „l'honnête femme oder die ehrliche Frau zu Plissine" habe ich nicht gelesen, vermag auch nicht anzugeben, ob es zur Aufführung gekommen ist[29]).

Diess war der Stand der Dinge, den Gottsched auf dem Gebiete des comischen Dramas vorfand. Er war nun allerdings bestrebt, das gesammte Theaterwesen mit einem bedeu-

---

„Was manche Comödianten selbst zusammenstümpeln, das ist nicht besser als die Geburten der italienischen Schaubühne, und zeigt so viel Proben von dem Mangel ihrer Einsicht, als Auftritte ein Schmarutzer, Kuchenfresser oder altenburgischer Bauer, nur aufzuweisen hat; der verwünschten Jungfer hier nicht zu gedenken, die vollends das Abgeschmackte auf's höchste treibt." — In der kleinen Schrift: Vernunftgemässe Beurtheilung zweyer Schreiben, die wider das Schreiben des Herrn K* in Z* die Leipziger Schaubühne betreffend herausgekommen, Leipzig 1753 meint der Verfasser, er könne sich aus der guten Zeit der Neuberin „nicht mehrer als dreyer durchaus schlechter Stücke entsinnen, ich meine des Kuchenfressers, des Reichs der Todten und des Rosenthals, oder des Schmarotzers; und vielleicht würden auch die beyden letztern keinen solchen Beyfall gefunden haben, wenn ihn nicht einige besondere Umstände, die Leipzig allein angehen, veranlasset hätten; nämlich die bekannten Todtengespräche, die damals hier herauskamen und in jedermanns Händen waren: und der Spatziergang nach Golitz, ein bei Leipzig gelegenes Dorf." — Aus einer dieser Comödien sind wohl auch die Beispiele von Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten entlehnt, die Gottsched in der Anmerkung zu Vers 51 seiner Uebersetzung der ars poëtica in der ersten und zweiten Auflage der critischen Dichtkunst anführt. — Ueber ein von der Neuberin selbst verfasstes derartiges Stück „die närrischen Grillen" wird in den Hallischen Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks St. XVI s. 730 ff. berichtet. Die „verwünschte Jungfer" ist wohl identisch mit der „verwünschten Prinzessin" die die Neuberin 1735 in Hamburg aufführte. Vgl. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte. s. 224.

[28]) Picanders teusche Schauspiele. Berlin, Frankfurt und Hamburg 1726.

[29]) Ueber die Drucke dieses Stückes vgl. Reinhold Köhler in der Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Literatur Bd. XX (N. F. VIII), s. 120 f.

tenderen Inhalte zu erfüllen, den Zusammenhang zwischen der höheren Kunstpoesie und der Bühne herzustellen, während die Theaterstücke, die er vorfand, zum grössten Theile gar nicht den Anspruch darauf machten, als eigentliche Literaturproducte betrachtet zu werden;[30]) doch bethätigte er dieses Bestreben zunächst und vor allem auf dem Gebiete der Tragödie, für die er offenbar ein grösseres Interesse hatte und wo auch wirklich eine gründliche Aenderung in weit höherem Masse Bedürfniss war. In der Comödie drängte der Stand der Dinge nicht so sehr nach einer Reform hin; hier kam es zunächst nur darauf an, die Auswüchse zu beschneiden. Vor allem aber konnte sich Gottsched bei dem, was er über die Comödie vorzubringen hatte, nicht auf ein fest geschlossenes System von Regeln stützen, da ihm die theoretischen Schriften, aus denen er sonst seine critische Weisheit schöpfte, für die Comödie nur wenige bestimmte Anhaltspuncte gewährten. Demgemäss ist auch der Abschnitt über die Comödie in Gottsched's critischer Dichtkunst nicht gerade sehr klar und präcis gefasst, so dass es einige Schwierigkeit hat, seine Ansichten auf diesem Gebiete übersichtlich darzulegen. Doch soll diess im folgenden versucht werden.

Zunächst ist zu bemerken, dass Gottsched einige Regeln, die nach seiner Meinung in allen Gattungen des Dramas beachtet werden müssen, und die er bereits in dem Abschnitt über die Tragödie vorgebracht hatte, für die Comödie von neuem einschärft, so die Einheiten, die Bindung der Scenen, die Vorschrift, dass nicht die ganzen Menschen, sondern blos einzelne ihrer Handlungen vorgeführt werden dürften. Um den letzteren Punkt deutlich zu machen, entwickelt er, wie man eine Be-

[30]) Wie sehr man in der vor-Gottsched'schen Zeit diesen Gesichtspunkt aus den Augen verloren hatte, mag eine Stelle in Johann Friedrich May's Vorrede zu seiner Uebersetzung der Rede Poree's von den Schauspielen (Leipzig 1734) beweisen: „Ich halte auch allerdings davor, dass die Gelehrsamkeit ein Recht auf die Schaubühne habe. Die Schauspiele, welche auf ihr vorgestellet werden sollen, sind eine Frucht der Poesie, und diese hat ihren Platz unter der Gelehrsamkeit längst behauptet. Viele zwar, [z. B. Menantes und Uhse,] welche allerhand Anleitungen zur Poesie gegeben, haben darinnen der Schauspiele ganz und gar vergessen: Und daher mag es gekommen seyn, dass einige glauben, die Schauspiele wären keine Sache vor die Gelehrten.“

gebenheit aus dem Leben Cartouche's zu einer Comödie verarbeiten könne. In der Definition der Comödie schliesst er sich an Aristoteles an: „Die Comödie ist nichts anderes, als eine Nachahmung einer lasterhafften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann. So hat sie Aristoteles beschrieben, und zugleich erkläret, was er durch das lächerliche verstünde. Er sagt aber sehr wohl, dass es was ungestaltes oder ungereimtes sey, so doch demjenigen, der es an sich hat, keinen Schmerz verursachet; wobey er aus dem Homer das Gesichte des Thersites zum Exempel anführet.[31]) Es ist also wohl zu mercken, dass weder das lasterhaffte noch das lächerliche vor sich allein in die Comödie gehöre; sondern beydes zusammen, wenn es in einer Handlung verbunden angetroffen wird" (erste Aufl. s. 594). Man sieht, dass Gottsched hier in die Aristotelische Definition Poetik. cap. 5: *κωμῳδία ἐστὶν . . . μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον* ein ganz fremdartiges Element hineinträgt, indem er *μίμησις φαυλοτέρων* mit „Nachahmung einer lasterhafften Handlung" wiedergiebt und dann das lächerliche und das „lasterhaffte" als zwei getrennte Eigenschaften der Comödie hinstellt, während nach Aristoteles das lächerliche bloss eine Unterart dessen ist, was Gottsched durch lasterhaft ausdrückt. Sonst verzichtet Gottsched darauf, den Begriff des lächerlichen näher zu bestimmen: „von der Lustigkeit darf man wohl keine Regel geben, denn darauf verfallen die gemeinsten Comödienmacher von selbst" (s. 599). Ein weiterer wichtiger Punkt ist, das lächerliche müsse „mehr aus den Sachen als Worten entstehen" (s. 600), mit andern Worten, auf die Schilderung der Charactere und auf die Entwicklung der Intrigue sei das Hauptgewicht zu legen. In Bezug auf die Sphäre, in welcher die Comödie sich bewegen soll, theilt er die alte Ansicht, dass die Comödie sich mit Gegenständen aus dem bürgerlichen Leben

---

[31]) Diess ist unrichtig; das Gesicht des Thersites wird nicht von Aristoteles, sondern von Dacier in seinen Anmerkungen zur Poetik (La poëtique d'Aristote. nouv. éd. Amsterdam 1733; s. 61) erwähnt. Möglich, dass durch diese Stelle in Dacier's Commentar Lessing auf den Gedanken kam, im Laocoon die Begriffe des Lächerlichen und des Hässlichen an dem Beispiel des Thersites zu entwickeln.

zu beschäftigen habe; der eigenthümliche Einwand, den er gegen die Vorführung von Personen höheren Standes erhebt: „weil es wieder die Ehrerbietung läuft, die man ihnen schuldig ist, sie als auslachenswürdig vorzustellen“ ist nicht von Gottsched zuerst vorgebracht.[32]) Sonst beschränkt er sich in Bezug auf die Fabel der Comödie im wesentlichen auf das, was er bereits im Abschnitt von der poëtischen Nachahmung und im Abschnitt von der Tragödie vorgebracht hatte; er meint, dass die Fabel der Comödie ebenso wie die Fabel des Epos oder des Trauerspiels nichts anderes sein solle, als die Entwickelung eines moralischen Satzes an einem einzelnen Beispiel und deshalb kann er sich zum Beispiel mit der Mandragola der Macchiavelli sehr wenig einverstanden erklären. (s. 594).

Natürlich findet er bei Darlegung dieser Ansichten Gelegenheit, sich mehrmals gegen die Zustände zu wenden, die er auf der comischen Bühne vorfand. Selbst Moliere wird mit Berufung auf die bekannte Stelle in Boilean's art poétique wegen einiger übertriebenen und niedrig comischen Scenen getadelt. (s. 591 f., ähnlich in der 4. Aufl. s. 644). Am häufigsten wird jedoch darauf hingewiesen, inwiefern sich die Nutzanwendung seiner Regeln gegen die Stücke in der Manier des théatre italien kehre; doch trifft sein Tadel oft nur solche Eigenschaften dieses Theaters, die nicht nothwendig mit dem inneren Wesen desselben verknüpft sind: die grotesken und zweideutigen Spässe, die allzuhäufige Wiederholung derselben Motive, namentlich die immer wieder vorkommenden Zaubereien und Verwandlungen. Auf eine ernsthafte Untersuchung über die Berechtigung des niedrig-comischen lässt er sich nicht ein; ebensowenig bemüht er sich, die Frage zu lösen, welche Stellung dem phantastischen Lustspiel unter den verschiedenen Gattungen des Dramas gebühre, eine Frage, bei welcher ihn allerdings die von ihm zu Rathe gezogenen Critiker im Stiche liessen. Die Ansicht Brumoi's, welcher in dem bald nach der ersten Auflage erschienen dritten Bande seines théatre des Grecs die

---

[32]) Er findet sich schon in J. Collier's Short view on the profaneness and immorality of the english stage. 1698; vgl. Hettner's Geschichte der englischen Literatur (Literaturgeschichte Bd. I) s. 124. — Gottsched kannte Collier's Schrift in einer französischen Uebersetzung aus dem Jahre 1715. vgl. das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit. 1751.

Lustspiele des théatre italien mit der Aristophanischen Comödie vergleicht,[33]) scheint ihm nicht zugesagt zu haben; wenigstens hat er sie nicht in die späteren Auflagen seines Lehrbuches aufgenommen, in welchen er sonst das Werk Brumoi's mehrmals mit Anerkennung erwähnt. Aus seiner Definition des Lustspiels, nach welcher das lächerliche, insofern damit nicht zugleich auch das lasterhafte dargestellt ist, d. h. insofern es nicht dazu dient, einen menschlichen Fehler in lehrhafter Weise zur Darstellung zu bringen, aus der Comödie verbannt werden müsse, aus dieser Definition zieht er den Schluss, dass die Harlekins-Possen der Italiener nicht auf dem Theater zu dulden seien (s. 594). Wie er diess meint, drückt er noch deutlicher an einer andern Stelle aus (s. 601), wo er sagt, dass „kleine Geister, die keine Einsicht in die Moral besitzen, und das ungereimte Wesen in den menschlichen Handlungen weder wahrnehmen noch satirisch vorstellen können“ in der Comödie „das Lächerliche nicht in den Sachen, sondern in Worten und Geberden zu finden gemeinet“ hätten. „Daher hat Harleckin und Scaramutz die Hauptperson ihrer Lustspiele werden müssen. Diese müssen durch närrische Kleider, wunderliche Posituren und garstige Fratzen, den Pöbel zum Gelächter reitzen.“ Er tadelt also an den Comödien nach Italienischer Manier, dass sie, im Gegensatz zu den Lustspielen höheren Stils, in erster Linie durch niedrig-comische Details zu wirken suchten; ein Fehler, der sich allerdings bei Stücken dieser Art besonders leicht einstellt, der aber doch, wie Gottsched hätte hervorheben müssen, von bedeutenderen Dichtern, die sich in der Italienischen Manier bewegten, vermieden worden ist. Uebrigens macht auch die Gottsched'sche Schule mitunter von den gangbaren Effectmitteln des italienischen Theaters Gebrauch; in dem Schauspielentwurf, den Gottsched in dem Capitel von den poëtischen Nachahmungen mittheilt, um zu zeigen, wie man das Laster der Gewaltthätigkeit auf der Bühne darstellen könne (s. 135), spielen die Verkleidungen und Prügeleien eine grosse Rolle; ja Frau Professor Gottsched verschmäht es nicht, ihre Uebersetzung des Misanthrope mit einer possenhaften Episode nach Italienischer Manier auszuschmücken; in der Scene, in welcher

---

[33]) Bd. III. Paris 1730. s. XLIX.

Alceste's Diener den Brief sucht, den er seinem Herrn überbringen soll, lässt sie ihn beim Suchen alles mögliche Zeug aus den Taschen herausziehen und im Zimmer umherwerfen. Allerdings ist es wahrscheinlich, dass Frau Gottsched nicht selbständig auf den Gedanken gekommen ist, denn der Misanthrope wurde schon früh in Frankreich selbst von den Schauspielern mit dieser burlesken Zuthat versehen.[34])

Der Vorwurf, dass in der Comödie nach Italienischer Manier die Charactercomik durch burleske Spässe verdrängt werde, hat, wie kaum besonders bemerkt zu werden braucht, seinen letzten Grund darin, dass in den meisten dieser Stücke die nämlichen stehenden Figuren wiederkehren, dass namentlich eine stehende Figur, der Harlekin, stets als der Hauptträger des comischen Elementes erscheint; jedoch hat es Gottsched unterlassen, diesen einfachen Zusammenhang klar und bestimmt hervorzuheben. Er begnügt sich mit einigen gelegentlichen Bemerkungen, die nicht sehr tief in das Wesen der Sache eindringen: „Die Kleidungen der Personen müssen nach ihrem Character und Stande eingerichtet seyn: nur der Harlequin hat hier, ich weiss nicht warum, eine Ausnahme. Er soll zuweilen einen Herren-Diener bedeuten; allein welcher Herr würde sich nicht schämen, seinem Kerle eine so buntscheckige Lieberey zu geben? Der Scapin hat eine Spanische Tracht; und das kan man in einem Spanischen Stücke schon gelten lassen; allein bey uns schickte sichs nicht. Die Namen der Personen dürfen in einer Comödie nicht aus der Historie genommen werden: Aber allezeit mit einem Pandolfo, Anselmo etc. einer Isabella und Colombine aufgezogen zu kommen: ist auch nicht angenehm. So bald die Personen neue Charactere haben, müssen sie auch neue Nahmen bekommen: um die Verwirrung zu vermeiden, die sonst bey dem Zuschauer vieler Comödien entstehen könnte." Erst in der dritten Auflage (1742, s. 750) fügt er noch gegen den Narren das Argument hinzu, dass er „kein Muster in der Natur" habe.

Man sieht, Gottsched verdient bei dieser ganzen Auseinandersetzung den Vorwurf, den schon Pyra in seinem „Erweis,

[34]) Vgl. deutsche Schaubühne Bd. I, s. 140 und die Anmerkung Laun's zu Misanthrope IV, 4.

dass die G.'sche Secte den Geschmack verderbe"[35]), gegen ihn erhoben hat, dass er nämlich „verwirrte und ungewisse Dinge auf eine dem Scheine nach deutliche Art" darstelle. Weit klarer und treffender hat schon früher Christian Weise die Rolle des Narren characterisiert, indem er sagt, dass derselbe „gleichsam die Stelle der allgemeinen Satyrischen Inclination vertreten muss", also ganz im Sinne der neueren Aesthetiker den Narren als die für sich herausgestellte Comik des Ganzen auffasst.[36])

An dieser Stelle unserer Untersuchung sei es gestattet, auch der Demonstration zu gedenken, durch welche Gottsched angeblich seiner Antipathie gegen die lustige Person öffentlichen Ausdruck verliehen haben soll. Es ist dies die feierliche Verbannung des Harlekin vom Theater; die weit verbreitete Notiz, dass die Ceremonie in der Verbrennung der lustigen Person bestanden habe, rührt wohl daher, dass Löwen in seiner Geschichte des deutschen Theaters und nach ihm mehrere andere Schriftsteller von einem Auto da fe sprechen, welches über Harlekin gehalten worden sei.[37]) Der erste bestimmte Beweis dafür, dass die Neuber'sche Truppe die Abschaffung der Harlekinaden als einen wesentlichen Bestandtheil ihrer reformatorischen Aufgabe betrachtete, stammt aus dem Jahre 1734. In diesem Jahre führte die Neuberin mit dem Theaterprinzipal Müller einen Streit um das sächsische Privilegium. Sie suchte in dem verwickelten Handel die öffentliche Meinung dadurch auf ihre Seite zu ziehen, dass sie in einem Vorspiel, das sie damals darstellte, den Gegensatz zwischen ihrer und der Müller'schen Truppe allegorisch vorführte.[38]) Die Neuberin

---

[35]) Hamburg u. Leipzig 1743. s. 18.

[36]) Vgl. Weise, Lust und Nutz der spielenden Jugend. Dresden u. Leipzig 1690. Vorrede Bl. 11. (die betr. Stelle ist auch bei Prutz, Geschichte des deutschen Theaters s. 248 abgedruckt); Vischer, Aesthetik § 918.

[37]) E. A. Hagen hat bereits in seiner Geschichte des Theaters in Preussen (Königsberg 1854, s. 155 anm.) dieselbe Vermuthung ausgesprochen: Weil die Verbannung bildlich ein Auto da Fe genannt wird, das über ihn [Harlekin] gehalten, so veränderte sich bald das verbannt im Munde der Erzähler in verbrannt.

[38]) Ein Deutsches Vorspiel, verfertiget von Friederica Carolina Neuberin, gebohrner Weissenbornin, Principalin der Königl. Pohln. und Chur-

tritt in diesem Vorspiel, welches in einer „Gegend am Parnass“ spielt, als Melpomene auf, welche vor Thalia, die sie heftig anfeindet, am Throne der Themis Schutz sucht. Thalia — worunter die Müller'sche Truppe zu verstehen ist, die, wie alle Schauspielertruppen der alten Art auf das comische Element das Hauptgewicht legte — sagt gleich in der ersten Scene zu ihrem Vertrauten Silenus, Melpomene stelle die Forderung auf:

In jedem Schauspiel soll kein leerer Possen stehn
Und auch kein Zötgen nicht; der Harlekin soll schweigen
Der wäre nur ein Ding, die Thorheit anzuzeigen
Der Pöbel dürfte nicht noch mehr verdorben seyn
Er wär der Besserung werth . . .

Und um dieselbe Zeit (21. April 1734) sagt sie in einer Petition, die sie in ihrer Streitsache in Dresden einreichte, sie erbiete sich, Müller zu Gefallen, „keine Comödien, auch sogar Tragödien, welche mit Harlequins Lustbarkeit untermenget“, aufführen zu wollen. „Unsere Bemühung ist überhaupt jederzeit dahin gegangen, in unsern Vorstellungen die strengste Moral beyzubehalten, alle leere Possen und unerbare Zweydeutigkeiten zu vermeiden, und welches der eigentliche und vernünfftige Endzweck des Schau-Platzes seyn soll, die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen, als solche zu verbessern.“ [39]) Zwei Jahre darauf äussert sich die Neuberin in ähnlichem Sinne in der Vorrede zu dem Vorspiel „die von der Weisheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspielkunst“: „Lass dir keinen Harlekin ans Herz gewachsen sein. Die Natur hat ihn nicht gegeben, wenn sie gleich viele Harle-

fürstl. Sächsischen, wie auch Hochfl. Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttelischen deutschen Hof-Comödianten. Aufgeführet auf dem Leipziger Schauplatze im Monat Jun. 1734. Versuch Schweizerischer Gedichte. Vom Wohl des Vaterlands entschlossen nie zu scheiden kann er das Laster nicht, noch ihn das Laster leiden. Leipzig gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf 1734.“ Dieses Stück ist äusserst selten und so viel ich weiss seither in Literatur- und Theatergeschichtlichen Werken nicht erwähnt worden. Ich habe es bis jetzt nur auf der Grossherzoglichen Bibliothek in Weimar gefunden.

[39]) Vgl. Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig. 1818. s. 57. — Ueber den Streit der Neuberin mit Müller vgl. auch Fürstenau II, s. 310—313, 324—333.

kins erhält und wider annimmt. Indessen erschrickt sie vor ihm als vor einer Missgeburt." Sie äussert sich also hier über die Stellung des Harlekin ähnlich, wie später Gottsched in der dritten Auflage der critischen Dichtkunst, vgl. oben s. 17. Dass die Neuberin den Harlekin wirklich abgeschafft habe, wird zuerst im Jahre 1740 ausdrücklich erwähnt und zwar von Gottsched, welcher im Prospect zur deutschen Schaubühne sagt, dass die Comödie „vom alten Wust gereiniget, und so weit gebracht worden, dass man auf der Neuberischen Bühne weder den Harlekin, noch Scaramutz, noch die andern Narren der Welschen mehr sieht oder nöthig hat"; ebenso erwähnt das Neuber'sche Ehepaar in einer Petition von 1749, dass sie den Harlekin abgeschafft hätten.[40])

Die ältesten Notizen darüber, dass die Verbannung Harlekin's mit einem feierlichen Acte verbunden gewesen sei, reichen in den Antang der vierziger Jahre zurück; doch finden wir hier schon zwei verschiedene Versionen neben einander: in den Anmerkungen zu Rost's comischem Epos „das Vorspiel"[41]) heisst es: „Frau Neuberin . . . hat in einem Schauspiele, das vor einigen Jahren in Leipzig vorgestellt worden, den Harlekin, dessen Kleider sie damals selbst angezogen, von ihrer Schaubühne vertrieben. Von dieser Zeit an hat man ihn auch in den von ihrer Gesellschaft aufgeführten Stücken niemahls mehr erblicket." Friedrich Sigmund Meyer in seiner infamen Schmähschrift gegen die Neuberin behauptet, „Sie hat den Harlequin einmal in einer von ihren Comödien ordentlich begraben; allein nicht lange hierauf hat sie ihn wieder, wiewohl unter einem andern Nahmen und Kleide aufstehen lassen." [42])

---

[40]) Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredtsamkeit, Bd. VI. s. 524; Fürstenau II, 337.

[41]) S. 11 der Berner Ausgabe (1743). Die betr. Anmerkung ist von den Schweizern durch ein beigefügtes R. als von Rost selbst herrührend bezeichnet.

[42]) Probe eines Heldengedichts in acht Büchern, welches künftig alle vierzehn Tage gesangweise herausgegeben werden soll und welches den Titel führet: Leben und Thaten der weltberühmten und besten Comödiantin unsrer Zeit, nemlich der Hoch-Edlen und Tugendbegabten Frauen Frauen Friederica Carolina Neuberin etc. etc. von M. Friederich Sigmund Meyer ... Zwickau 1743. 4°. Die seltene Schrift lag mir in einem auf der Breslauer Stadtbibliothek befindlichen Exemplare vor.

Die letztere Version erhält eine Bestätigung durch Eckhof, welcher in seinem zweiten Briefe an Löwen (1766) erzählt, die Neuberin habe in einem Vorspiele den Harlekin begraben; in diesem Briefe ist auch die Begebenheit zum ersten Male auf das Jahr 1737 fixiert. Löwen hat die Angaben Eckhofs in seine Geschichte des deutschen Theaters (s. 28 f.) übernommen. In Schmid's Chronologie des deutschen Theaters (s. 76 ff.) sind beide Versionen vereinigt, hier wird zuerst die Geschichte in der Eckhof'schen Version erzählt und dann die von Löwen dem Eckhof'schen Bericht beigefügte Notiz, die Neuberin habe bei einem Aufenthalt in Kiel die Rolle des zu Leipzig getödteten Harlekin selbst übernommen, dahin berichtigt, dass sie nur deshalb in Harlekin's Tracht erschienen sei, „um seiner zu spotten". Von irgend welcher Beziehung Gottsched's zu dem feierlichen Acte wird in den vierziger Jahren noch gar nichts erwähnt; Gottsched's Name wird erst im Jahre 1759 von Lessing mit der ganzen Angelegenheit in Verbindung gebracht, welcher im 17. Literaturbriefe sagt: „Er [Gottsched] liess den Harlekin feyerlich vom Theater vertreiben, welches selbst die grösste Harlekinade war, die jemals gespielt worden." [43])

Doch schon kurze Zeit darauf wird gegen diese Darstellung Verwahrung eingelegt in den Briefen, die Einführung des Englischen Geschmacks betreffend [44]), die ohne Zweifel aus der nächsten Umgebung Gottsched's hervorgegangen sind und hier wird dann auch zugleich die Geschichte von der Verbannung Harlekin's in einer ganz neuen Version erzählt. Dieselbe verräth in der ganzen Art, wie sie vorgetragen wird, eine so genaue Sachkenntniss, dass sie trotz der späten Zeit, in welcher sie auftritt, neben den früheren Versionen unsere volle Beach-

Duboc, der in den Grenzboten (1877 I s. 426) auch über den mir nicht zugänglichen zweiten Theil einige Mittheilungen nach einem auf der Dresdener Bibliothek befindl. Exemplare macht, citiert auch den Titel des ersten Theils, doch heisst es dort anstatt „weltberühmten" — „weltberüchtigten".

[43]) Lessing's Werke ed. Hempel, IX s. 81.

[44]) Frankfurt und Leipzig 1760. Die verschiedenen Angaben über den Autor findet man zusammengestellt in meinem „Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust" s. 77 f. anm. Die betr. Stelle ist auch bei Danzel, Lessing I, s. 496 f. anm. abgedruckt.

tung verdient. Neuber, so wird dort erzählt, sei, nachdem im Jahr 1728 die Gesellschaft, der er früher angehört hatte, auseinandergegangen war, mit vier Personen nach Leipzig gekommen, in der Absicht dort eine neue Gesellschaft zu begründen. Er konnte sich aber nicht entschliessen, die Rolle des Harlekin einem andern Schauspieler zu überlassen, weil, wie er wohl wusste, der Harlekin-Schauspieler unter seinen Genossen eine Autorität zu geniessen pflegte, welche leicht dem Prinzipal unbequem werden konnte. Er entschloss sich daher zum allgemeinen Erstaunen, das Rollenfach, dem er durchaus nicht gewachsen war, selbst zu übernehmen, da aber der Versuch sehr schlecht ausfiel, so schaffte er lieber den Harlekin ganz ab. „Die feierliche Abdankung dieser Hauptperson gehört also einzig und allein dem Neuber'schen Witze zu, ohne dass Hr. Prof. G—d einen andern Anspruch daran zu machen hat, als dass er solche längst gewünscht, dazu gerathen und die Vollziehung mit Vergnügen gesehen. Denn eben so unverhofft und schlau, als er in dieser ihm schlechterdings nicht angemessenen Maske das Theater betreten, nahm er auch wieder von demselben seinen Abschied, und um zu zeigen, dass diese Maske niemals wieder darauf erscheinen sollte, liess er sich von seinen eigenen Leuten recht heroisch daraus vertreiben.“ Gottsched's Antheil an der Ceremonie wird also in Abrede gestellt. Diese Darstellung der Begebenheit kann Lessing unmöglich entgangen sein, zumal da die Gottschedianische Gegenschrift auch im 74. Literaturbriefe von Nicolai, allerdings in sehr dürftiger und oberflächlicher Weise besprochen wurde; trotzdem hält er in der Dramaturgie an der in den Literaturbriefen gegebenen Darstellung fest.

Der viel besprochene Vorgang ist uns also in drei verschiedenen Versionen überliefert; nach der einen soll der Act darin bestanden haben, dass, bald nachdem die Neuber'sche Truppe sich gebildet hatte, eine Scene zur Aufführung kam, in welcher Neuber als Harlekin vom Theater vertrieben wurde, nach der andern soll die Vertreibung in einer Scene stattgefunden haben, in welcher die Neuberin selbst als Harlekin auftrat, eine Scene, welche, wie es scheint, nicht bloss in Leipzig, sondern auch in Kiel vorgeführt wurde, nach der dritten wurde Harlekin 1737 in einem Vorspiel begraben, „ordentlich be-

graben", wie sich Meyer ausdrückt. Um einige Klarheit in diese scheinbar widersprechenden Nachrichten zu bringen, müssen wir uns zunächst daran erinnern, dass die Neuberin es liebte, von Zeit zu Zeit kleine Vorspiele aufzuführen, in welchen sie ihre Bestrebungen für die Reform des Theaters allegorisch andeutete und darauf hinwies, wie sie ihre künstlerische Aufgabe in einem höheren und edleren Sinne als die Mehrheit ihrer Zunftgenossen auffasste. Von zwei solchen Stücken war bereits oben die Rede; das gegen Gottsched gerichtete Vorspiel „Der allerkostbarste Schatz", in welchem die Vernunft, die Kunst, das Vorurtheil etc. auftreten[45]), muss ähnliche Gedanken enthalten haben, ebenso das Vorspiel „Der alte und neue Geschmack", das die Neuberin 1738 in Hamburg aufführte; auch in dem Nachspiel, mit dem sie im Januar 1740 von dem Hamburger Publikum Abschied nahm, deutet sie auf ihre reformatorischen Bestrebungen hin; allerdings nicht in allegorischer Form; es treten hier vielmehr die Schauspieler ähnlich wie in Moliere's impromptu de Versailles unter ihren eigenen Namen auf.[46]) Es war nun ein naheliegender Gedanke, der sich auch auf die allerverschiedenste Weise durchführen liess, in diesen Vorspielen darzustellen, wie Apollo, die Musen, der Genius der Weisheit und andere allegorische Gestalten den Harlekin, als Vertreter der alten, verrotteten Theaterzustände in ihrer Mitte nicht dulden, dagegen die geläuterte und veredelte Schauspielkunst, die von kleinlichen Intriguen, von dem Neide, der Unwissenheit, dem Vorurtheil verfolgt wird, als Genossin und Schwester freudig anerkennen. Es ist uns sogar noch ein Vorspiel dieser Art erhalten, welches allerdings nicht von der Neuberin selbst, wohl aber von dem in gleichem Sinne für die Hebung der deutschen Bühne thätigen Schönemann dargestellt wurde: „Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst", aufgeführt bei der Jubelfeier der Universität Königsberg 1744.[47]) Hier erscheinen die allegorischen Gestalten des Possenspiels und der Schauspielkunst vor dem Throne Apollo's, das Possenspiel, welches gewiss in der Maske Harlekin's auftrat, führt zugleich auch die Sache der abenteuerlichen Haupt-

[45]) Der Theaterzettel ist abgedruckt bei Fürstenau, Bd. II. Beilage B.
[46]) Vgl. Schütze, a. a. O. s. 234, 240 ff.
[47]) Abgedruckt im 6. Bande der deutschen Schaubühne s. 552 ff.

und Staatsactionen, muss aber, ähnlich wie Thalia in dem Neuber'schen Vorspiele von 1734, vor der höheren dramatischen Kunst zurückweichen. In ähnlicher Weise mit allerlei Variationen wird der Harlekin wohl auch in manchen allegorischen Stücken der Neuberin bei Seite geschafft worden sein. Dass die Neuberin in einem dieser Stücke den Harlekin dadurch vertrieben habe, dass sie selbst in seiner Kleidung auftrat, erscheint auf den ersten Blick auffallend, wenn wir uns jedoch an ihre bekannte Vorliebe für abenteuerliche Verkleidungen erinnern, so können wir uns den Hergang etwa in der Weise vorstellen, dass sie erst in der grotesken Vermummung erschien und nachdem sie die Sache der Harlekinaden mit leicht widerlegbaren Argumenten geführt hatte, den Parnass oder den Tempel des guten Geschmacks oder den Ort, wo sonst das Stück spielte, verlassen musste, dann aber, im weiteren Verlauf des Vorspiels in stattlichem Aufzug, mit allegorischen Emblemen als die wahre Schauspielkunst wieder auftrat und im Triumph begrüsst wurde. Doch schreiben Rost, Meyer und der Verfasser der Briefe über den englischen Geschmack den von ihnen erwähnten allegorischen Stücken eine höhere Bedeutung zu als die einer bloss gelegentlichen Darstellung der bei der Neuber'schen Truppe geltenden Kunstanschauungen; jeder von ihnen stellt vielmehr die Sache so dar, als ob durch die Ceremonie, deren er gedenkt, ein vorher bestehender Misbrauch abgeschafft worden sei; ich glaube jedoch, dass sich für diesen scheinbaren Widerspruch eine Erklärung finden lässt.

Die Harlekinsvertreibung in den ersten Zeiten der Neuberschen Prinzipalschaft hatte, wie aus den Briefen unzweifelhaft hervorgeht, den Sinn, dass das Rollenfach des Harlekin eingehen solle, das Rollenfach, dessen Träger sonst die Hauptperson in jeder Schauspieler-Gesellschaft war und ohne Unterschied in den Haupt- und Staatsactionen, wie in den Lustspielen und Nachcomödien die erste Rolle spielte. Ob dieses Stück von der Neuberin verfasst war, ist unsicher[48]), ebenso

[48]) Vielleicht hat der Verfasser der Briefe diesen Umstand absichtlich verschwiegen; er ist, wie alle Gottschedianer in der späteren Zeit, bestrebt, den Antheil der Neuberin an den Theaterreformen, im Gegensatz zu dem Antheil ihres Mannes als möglichst geringfügig darzustellen. Auf den vorliegenden Blättern ist in der bisher gebräuchlichen Weise

steht auch nicht fest, ob es von ihrer Truppe wirklich, wie die Briefe behaupten, weniger aus innerer Ueberzeugung, als vielmehr in der Absicht, aus der Noth eine Tugend zu machen, dargestellt worden ist. So viel aber ist gewiss, dass bald nach der Verbindung Gottsched's mit der Neuber'schen Truppe die Haupt- und Staatsactionen vom Neuber'schen Repertoire abgesetzt wurden; wir hören niemals, dass solche noch zur Darstellung gekommen seien, nur einmal, im Jahre 1735 wurde, wie Schütze s. 224 erwähnt, die Haupt- und Staatsaction von der asiatischen Banise in Hamburg aufgeführt.[49]) Während des Aufenthalts der Truppe in Leipzig selbst waren Stücke dieser Art ohne Zweifel verpönt. Aber wenn es auch in den Briefen heisst, Neuber habe sich in der Rolle des Harlekin vom Theater vertreiben lassen, um zu zeigen, dass diese Maske niemals wieder auf dem Theater erscheinen solle, so trat doch der Harlekin ohne Zweifel in manchen Lustspielen, namentlich aber auch in den Nachspielen noch hie und da auf, so namentlich in einem oder dem andern von den „durchaus schlechten Stücken", die die Neuberin auch in ihrer guten Zeit aufführte, vergl. oben s. 12 anm. 27. Was die Nachspiele betrifft, so gibt May in seiner „Abhandlung von der Schaubühne" (sie erschien als Anhang zu der oben s. 13 citierten Schrift, die betr. Stelle s. 99), selbst zu, dass man in ihnen sogar auf der Leipziger Schaubühne „doch noch etwas den verwehnten Zuschauern nachsehen, und sie soweit es ohne Be-

---

die Frau als die Hauptvertreterin der Reformbestrebungen der Neuberschen Truppe genannt, wiewohl die Frage, inwieweit ihr wirklich das eigentliche Verdienst gebührt, noch nicht endgültig entschieden ist.

[49]) Dass die aus dem Jahr 1739 stammende Ankündigung eines „teutschen Schauspiels: der grossmüthige römische Bürgermeister Marcus Fabricius" mit der Nachcomödie George Dandin, in welchen beiden nach Angabe des Theaterzettels Harlekin auftrat (vgl. Glaser, Geschichte des Theaters in Braunschweig; Braunschweig 1861, s. 48), wirklich von der Neuberschen Truppe herrührt, ist sehr unwahrscheinlich. Die dort erwähnten „Königl. Pohln. u. Chur-Fürstl. sächsischen Comödianten" werden vermuthlich die Schauspieler der Müllerschen Truppe sein; Neubers führten damals ausserdem noch die Titel Schleswig-Holsteinische und Hochfürstl. Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttelische Comödianten. Der Cajus Fabricius ist wohl eine für die Zwecke dieser Truppe angefertigte Bearbeitung der „nach Veranlassung einer dresdenischen Oper" verfassten gleichnamigen Tragödie des Mag. Müller, vgl. critische Beiträge VI, s. 523.

leidigung der Erbarkeit geschehen kann, auf ihre Weise ergetzen muss". Auch Schütze erwähnt ausdrücklich eine Harlekinade aus den ersten Zeiten der Neuber'schen Truppe, 1735 wurde von ihr das Nachspiel „Harlekin, die lebendige Uhr" aufgeführt, andere Beispiele von Harlekinaden aus dieser Periode werden weiter unten Erwähnung finden. Doch wurde in diesen Stücken die Hauptpartie nicht wie bei den übrigen Truppen von einem ständigen und ausschliesslichen Vertreter des Harlekinsfachs, sondern von einem oder dem andern Schauspieler, dem man comisches Talent zutraute, dargestellt.

Nun scheint aber die Neuberin gegen Ende der dreissiger Jahre — vermuthlich im Jahr 1737 — den Entschluss gefasst zu haben, den Harlekin auch aus seinen letzten Positionen zu vertreiben, die Stücke, in denen er noch vorkam, entweder ganz vom Repertoire abzusetzen oder doch der Hauptrolle in denselben einen andern Character zu verleihen. Jedenfalls sah man nach Gottsched's Aussage im Jahr 1740 den Harlekin nicht mehr auf der Neuber'schen Bühne, und auch Schütze berichtet, dass 1738 bei dem Gastspiel der Neuber'schen Truppe in Hamburg — demselben Gastspiel, während dessen das Vorspiel „der alte und der neue Geschmack" zur Aufführung kam — kein Harlekin erschienen sei; das Stück, welches früher den Titel „Harlekin, die lebendige Uhr" geführt habe, sei jetzt auf dem Zettel nur mit dem Titel „die lebendige Uhr" bezeichnet worden. Ob die Neuberin aber diesen Entschluss in einem ihrer Vorspiele verkündigt habe, ist fraglich. Allerdings scheint das aus Meyer's und Eckhof's Bericht bekannte Stück nach dem, was Meyer darüber sagt, eine derartige Bedeutung gehabt zu haben; da jedoch Rost angibt, die Vertreibung Harlekins datiere von einem um dieselbe Zeit aufgeführten Schauspiel, in welchem die Neuberin unter der Maske Harlekin's auftrat, so können wir wohl annehmen, dass hier von zwei in der häufig vorkommenden Manier gehaltenen Stücken die Rede ist, welche beide um die Zeit, als die Neuberin den Plan zur völligen Abschaffung des Harlekin fasste, gespielt wurden, in welchen aber freilich die neue Reform vielleicht noch ausdrücklich angedeutet war. Dass übrigens schon in den nächsten Jahren die Neuber'sche Truppe bei ihren Vorstellungen ausserhalb Leipzigs die neue Reform nicht

consequent durchführte, ist daraus ersichtlich, dass sie bereits 1739 in Hamburg wieder ein Nachspiel „die Frau am Stricke oder der schwarz und weisse Harlekin“ ankündigte.

Aus der obigen Darstellung geht auch hervor, dass man keineswegs den Protest gegen die Berechtigung der ständigen Figur des Narren in der Comödie als den einzigen Zweck des Vorspiels oder der Vorspiele betrachten darf; sie wurden offenbar von Schauspielern und Zuschauern zugleich auch als eine Verurtheilung des gesammten alten Theaterwesens aufgefasst. Möser, der in seinem „Harlekin“ sowohl das Grotesk-Komische überhaupt wie die stets in der gleichen Gestalt wiederkehrende lustige Person vertheidigen will, lässt die Verbannung des Harlekin durch die Neuberin gänzlich unerwähnt; erst Lessing in der Dramaturgie (Stück XVIII) knüpft an die Erwähnung der Verbannung Harlekin's eine Auseinandersetzung über die Berechtigung der lustigen Person als stehender Figur und hat dadurch, wohl ohne es selbst zu wollen, zu der weit verbreiteten ungenauen Auffassung des ganzen Vorgangs den ersten Anstoss gegeben. Uebrigens hat die Neuberin zu der Zeit, als die Entfremdung zwischen ihr und Gottsched eingetreten war, nach ihrer Rückkehr von Petersburg im Anfang der vierziger Jahre ihre Vorliebe für das Schimmernde und Wunderbare, von welcher Lessing in der Biographie seines Freundes Mylius[50]) spricht, ihre Neigung, auf dem Theater zu „tändeln“, wieder offener hervortreten lassen und so hat sich auch auf ihrer Bühne wieder eine stehende Figur, Peter, den wir in dieser Eigenschaft zum ersten Male in den Anmerkungen Gottsched's zu Adam Daniel Richter's Abhandlung über die Comödie (1741) erwähnt finden, als lustige Person eingebürgert. Diese neue lustige Person, die mitunter auch als Hänschen bezeichnet wird, trug eine weisse Jacke anstatt der bunten des Harlekin. Danach können wir annehmen, dass der Peter nichts anderes ist, als der Pierrot des italienischen Theaters in Paris, eine typische Figur, welche besonders durch den Schauspieler Giaratone zu Ehren gebracht wurde.[51]) Dieser

---

[50]) Werke ed. Hempel XII, s. 386.

[51]) Vgl. Moland, Molière et la comédie italienne. Paris 1867. s. 302. — Gottsched sagt an der betr. Stelle (Crit. Beitr. VII. 585), der Peter sei, „eine seltsame Erfindung einiger neuern Comödianten, die vermuthlich aus dem

Peter der Neuber'schen Truppe hat sich erhalten in Lessing's Lustspiel „die alte Jungfer", wo er in der zu seinem weissen Costume sehr wohl passenden Rolle eines Kuchenverkäufers auftritt. Doch führte nach Meyer's Bericht die Neuberin auch noch andere comische Figuren ein. Meyer fährt nämlich in seiner oben s. 20 citierten Anmerkung fort: „Wer hat ihr nun einen verderbten Geschmack oder eine Unregelmässigkeit vorzuwerffen? Höret wohl ein Mensch in ihren Schauspielen das Wort Harlekin nennen? Klinget nicht Bartel, Valentin, Crispin viel besser? Die Verehrer des Harlekins dürffen sich derohalben nicht daran stossen, in ihren meisten Stücken kommen Harlekinaden vor, nur dass man anstatt eines buntscheckigten Lustigmachers bey ihr einen höltzernen vierschrötigen Diener in Bauer—Kleidern findet."

Kehren wir aber nunmehr zu Gottsched zurück und betrachten wir, was derselbe abgesehen von seiner Thätigkeit auf theoretischem Gebiete für die Hebung des comischen Dramas practisch geleistet hat; denn auch in dieser Hinsicht blieb er keineswegs unthätig. Schon um die Mitte der zwanziger Jahre, als er mit dem Schauspieldirector Hofmann Verbindung anknüpfte, übersetzte er Fontenelle's Endymion und rückte in diese Uebersetzung einige comische Scenen ein, welche zusammen ein von der Haupthandlung getrenntes Zwischenspiel ausmachten. Freilich bemerkt Gottsched selber, dass zu seinem Verdruss Hofmann diess Elaborat aufzuführen „das Herz nicht hatte", hinterdrein war es ihm aber doch lieb, „dass solches nicht geschehen ist, zumal da Endymion sich besser zu einer Oper, als zu einer Comödie geschicket hätte".[52])

Der nächste Versuch Gottsched's auf dem Gebiete des comischen Dramas ist wahrscheinlich niemals zur Aufführung

---

Pierrot der Welschen enstanden sein mag; ausser dass man ihm an statt der Pritsche Harlekins ein paar hölzerne Degen in die Hosentasche gesteckt. Gewiss eine herrliche Verbesserung der Schaubühne!" Aehnliche Bemerkungen Beiträge VIII, s. 312. Auf die Angabe Schütze's (s. 232) dass „der Substitut im ungefleckten Jäckchen und ohne Pritsche" schon 1738 in Hamburg aufgetreten sei, ist kein Werth zu legen; diese Angabe ist, wie aus dem ganzen Zusammenhang hervorgeht, nicht aus authentischen Quellen geschöpft.

[52]) Vgl. die Vorreden zu den ersten Ausgaben des sterbenden Cato 1732 und 1734.

gekommen. Etwa im Jahr 1730 machte er sich an die Bearbeitung des Lustspiels „die Opern“ von St. Evremond, das er auch in dem bekannten Capitel über die Opern in der critischen Dichtkunst als eines der wichtigsten Zeugnisse für seine Ansicht von dem musicalischen Drama hervorhebt. Doch hat Gottsched damals bloss die ersten vier Acte übertragen; erst zehn Jahre später, als er sich zur Herausgabe der deutschen Schaubühne anschickte, holte er es wieder hervor, überliess aber den fünften Act seiner „geschickten Freundin“ zur Ausarbeitung.[53]) Für eine Aufführung auf dem Theater hat Gottsched diese Arbeit wohl selbst nicht berechnet; allerdings enthält St. Evremond's Lustspiel manche geistreiche Details, doch ist das Stück schon seines Grundgedankens wegen durchaus undramatisch. Es dreht sich darum, dass ein Mädchen durch seine übertriebene Opernliebhaberei verrückt geworden ist, so dass es gar nicht mehr spricht, sondern bloss noch singt, obgleich alle ihre Angehörigen sich abmühen, sie von dieser Manie zurückzubringen. Von besonderem Interesse ist diese Arbeit Gottsched's deshalb, weil sie uns erkennen lässt, dass er schon zu der Zeit, als er begann einen Einfluss auf die deutsche Bühne auszuüben, für die deutsche Bearbeitung auswärtiger Lustspiele einen Grundsatz aufstellte, der für die Folgezeit von Bedeutung wurde. Er hat nämlich den Schauplatz des Stückes nach Deutschland übertragen, als Ort der Handlung ist Lübeck gewählt wegen seiner Nachbarschaft mit Hamburg, der Hauptpflegestätte der Oper und in der grossen Scene zwischen dem Vater des närrischen Mädchens und dem Hausarzt, in welcher diese, ähnlich wie Pfarrer und Barbier in Don Quijote, die Operntextbibliothek mustern, hat er für die Pariser Opern Hamburger Opern substituiert, über die er sich in breiter Ausführlichkeit ergeht.

Allerdings gibt es auch in der früheren deutschen Literatur Beispiele, dass auswärtige Comödien in dieser Art nach Deutschland verpflanzt werden; schon Albrecht von Eyb hat es in seinen Plautusübersetzungen trefflich verstanden, dem Original deutschen Geist einzuhauchen. Die meisten Uebersetzer in der Zeit unmittelbar vor Gottsched machten es sich

---

[53]) Vgl. die Vorrede zum 2. Theil der deutschen Schaubühne 1740.

jedoch bequemer. Erst Gottsched hat durch seinen Vorgang die freiere Art der Lustspielübertragung, die der von Goethe characterisierten parodistischen Epoche der Uebersetzungskunst [54]) entspricht, für lange Zeit zu der allgemein üblichen gemacht, wie ja auch noch Schröder 1775 in seiner bekannten Aufforderung an die dramatischen Schriftsteller erklärt, dass er „eine solche Verpflanzung einer sonst übrigens getreuen Uebersetzung vorziehe".

Das einzige auf Gottsched's Anregung entstandene Lustspiel, das aus der Zeit vor dem Erscheinen der deutschen Schaubühne im Druck vorliegt, ist eigentlich auch bloss eine dramatische Satire. Es ist diess „die Pietisterei im Fischbeinrocke", von der Frau Professor Gottsched nach Bougeant's Femme Docteur bearbeitet. Der französische Jesuit Bougeant polemisiert in diesem Stück gegen das Treiben der Jansenisten, die sich namentlich durch den Wunderschwindel am Grabe des Diaconus Paris eine bedenkliche Blösse gegeben hatten. Besonders richtet er seine Satire gegen die Art, wie die Jansenisten die Frauen für sich zu gewinnen suchten. Die Intrigue ist in den wesentlichsten Zügen den femmes savantes von Moliere entlehnt. Wie dort, so auch hier, zwei Schwestern, von denen die ältere zu dem modischen Schwindel hinneigt, in welchem auch die Mutter befangen ist, während die jüngere sich einen freieren Sinn bewahrt hat und dem Plane, sie mit einem jungen Manne der verhassten Clique zu verheirathen, beharrlichen Widerstand entgegensetzt. Der Erwählte ihres Herzens, den ihr die ältere Schwester trotz ihrer Vorliebe für die Jansenisten gern abspenstig machen möchte, findet einen Berather und Helfer an dem Oheim seiner Geliebten und in der That gelingt es auch, die beabsichtigte Vermählung mit dem Jansenisten zu hintertreiben, noch in dem Augenblick, da der Ehecontract unterzeichnet werden soll, wiederum alles wie bei Moliere. Die Scene, in welcher der jansenistische Bräutigam von einem älteren Verwandten, dem Hauptintriguanten des Stückes eingeführt wird, erinnert an die Scene im malade imaginaire, wo die beiden Doctoren Diafoirus auftreten.

---

[54]) Noten und Abhandlungen zum west-östlichen Divan, ed. Loeper s. 359.

Das französische Original hatte die Uebersetzerin schon als Mädchen kennen gelernt; es wurde ihr von Gottsched, der seine Braut regelmässig mit literarischen Novitäten versorgt zu haben scheint, von Leipzig aus zugeschickt und schon damals bemerkt sie in ihrem Antwortschreiben, dass sie durch Bougeant's Schilderung der Jansenisten an das Treiben der Pietisten in Deutschland erinnert worden sei. Gottsched selbst bemerkt in der Biographie seiner Frau, dass sie in ihrer Jugend in Danzig Gelegenheit gehabt habe, das Treiben einer pietistischen Clique zu beobachten, die ihren Einfluss auf die Frauenwelt in egoistischer Weise auszubeuten suchte.[55]) An die deutsche Bearbeitung scheint sie sich jedoch erst nach ihrer Verheirathung gemacht zu haben, das Stück, welches bei seinem Erscheinen Aufsehen erregte, erschien zu Rostock 1737.[56]) Hier sind nun die von Gottsched für die Bearbeitung eines auswärtigen Lustspiels aufgestellten Grundsätze auf eine weit geistvollere Art durchgeführt als in den „Opern“. Die durch das ganze Stück sich hindurchziehenden Anspielungen auf die Jansenisten und ihre Streithändel, auf Bücher, die für und wider sie erschienen und auf allerlei Geschichten, die von ihnen erzählt wurden, machten die Uebersetzung nicht leicht,

---

[55]) Briefe der Frau L. A. V. Gottsched Bd. I. s. 23: „Ich finde viel Aehnlichkeit unter den französischen Jansenisten und den deutschen heuchlerischen Frömmlingen.“ — Vgl. das Neuste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, 1762 s. 557.

[56]) Der Name der Uebersetzerin wurde zuerst im Jahre 1757 von Gottsched im nöthigen Vorrath I, 310 durch die Anfangsbuchstaben L. A. V. G. g. K. angedeutet. Ueber die Streitigkeiten welche die Publication hervorrief vgl. den nach archivalischen Quellen gearbeiteten interessanten Aufsatz von E. A. Hagen in den neuen Preussischen Provinzialblättern. Bd. III. 1847 s. 262 ff. Danach wurden in Königsberg Untersuchungen zur Ermittelung des Verfassers angestellt wegen der in dem Stück enthaltenen Anspielungen auf Königsberger Verhältnisse. Hagen theilt Auszüge aus dem Stück mit nach dem Exemplar des seltenen Druckes, welches den Untersuchungsacten beigeheftet ist. In einem Artikel in den Blättern für literarische Unterhaltung 1847 No. 298, welcher ohne Zweifel von Guhrauer herrührt, werden diese Auszüge mit einem auf der Breslauer Universitätsbibliothek befindlichen Exemplar des französischen Originals verglichen. Für die vorliegenden Bemerkungen ist das französische Stück nach dem Breslauer Exemplar und das Deutsche Stück nach dem in der Grossh. Bibliothek zu Weimar befindlichen Exemplar Gottsched's benützt.

indem sie fortwährend nöthigten, etwas analoges aus der Geschichte der Pietisten zu substituieren, doch ist die Schwierigkeit in den meisten Fällen glücklich überwunden. Wo das Original von den Jesuiten handelt, ist in der Uebersetzung von den Wittenberger Orthodoxen die Rede, die natürlich auf diese Weise sehr gut wegkommen; dagegen finden wir viele Spöttereien gegen die Hallischen Pietisten, was uns bei dem entschieden wolffianisch gesinnten Gottschedischen Ehepaar nicht wundern darf.

Das Bestreben, auswärtigen Lustspielen ein möglichst deutsches Colorit zu verleihen, zeigt sich auch, um diess gleich hier anzuschliessen, in den späteren Lustspielbearbeitungen der Frau Professor. Wenn auch eine so vollständige Umschmelzung in den meisten Fällen nicht thunlich war, so sucht die Uebersetzerin doch durch allerlei kleine Züge, die mitunter recht glücklich ausgedacht sind, die bearbeiteten Stücke den deutschen Verhältnissen näher zu rücken. So lässt sie in dem Verschwender (nach Destouches dissipateur) den Marquis, der in angetrunkenem Zustand auf die Bühne taumelt, einen Vers singen, welcher aus Günther's Trinklied „Brüder, lasst uns lustig sein" etc. entnommen ist.[57]) Merkwürdig ist auch, wie sie in der Uebersetzung des Misanthrope die berühmte Scene behandelt, in welcher Alceste, gegenüber dem gekünstelten Gedichte, das ihm vorgelesen wird, die Schlichtheit und zierliche Anmuth des Volksliedes rühmt und an einem Beispiel auseinandersetzt; Frau Gottsched zieht sich dadurch aus der Affaire, dass sie für das Volkslied ein Gedicht von Flemming substituiert.[58]) Auch finden wir in der Pietisterei ebenso wie in den Opern und auch in den spätern Lustspielen der Gottsched'schen Schule deutsche Namen an Stelle der auswärtigen, ja in einem Falle, wo der Uebersetzer verabsäumt hat, diese Aenderung vorzunehmen, in Detharding's Uebersetzung der Jean de France von Holberg werden von Gottsched selber die Namen nachträglich umgeändert.[59]) Dabei wird der Gebrauch, den Charakter der Personen durch ihren Namen anzudeuten,

---

[57]) Deutsche Schaubühne Bd. III s. 140.

[58]) Deutsche Schaubühne Bd. I. s. 262.

[59]) Deutsche Schaubühne Bd. II. Vorrede s. 41.

ein Gebrauch, der in Deutschland wohl hauptsächlich durch den Spectator und die ihm nachgeahmten Zeitschriften beliebt wurde, nirgends mit so aufdringlicher Deutlichkeit angewendet, wie in den Lustspielen der Frau Professor Gottsched.[60]) Wir finden da einen Herrn von Gutmannsdorf, Herrn von Treuenlieb, Fräulein von Buhlerwitz u. dgl. Ja es führt diess sogar manchmal zu völligen Ungereimtheiten. So heisst in der Pietisterei die Dame, die von den Frömmlern hintergangen wird, Frau Glaubeleicht, und das wäre noch ganz gut, wenn nur nicht in Folge dessen der Mann, der ganz genau weiss, was er von ihnen zu halten hat, Herr Glaubeleicht heissen müsste. Doch ist diese Art der Namengebung nur verhältnissmässig kurze Zeit allgemein üblich gewesen, wenn sich auch Spuren davon noch lange zeigen. Frau Gottsched selbst ist später davon zurückgekommen; in ihrer Uebersetzung der Cenie der Frau von Graffigny (1753) hat sie die französischen Namen beibehalten.

Wir können als sicher annehmen, dass die Pietisterei, das einzige Gottschedianische Lustspiel, das aus den dreissiger Jahren im Druck vorliegt, schon durch seinen Gegenstand von der Aufführung ausgeschlossen blieb; für die Kenntniss des wirklichen Lustspiel-Repertoires dieses Zeitraums fehlt es an einem genaueren Bericht. Gottsched, der in dem Artikel in den critischen Beiträgen, in welchem er die demnächst erscheinende deutsche Schaubühne ankündigt, eine genaue Liste der bis zu diesem Zeitpunkte gespielten regelmässigen Tragödien beibringt, hat es leider unterlassen, auch die Comödien aufzuzählen, er beschränkt sich auf die oben s. 20 mitgetheilte Notiz. Sonst sind wir für die Geschichte des regelmässigen Lustspiels in diesem Zeitraum im wesentlichen auf ein paar gelegentliche Bemerkungen in den critischen Beiträgen angewiesen. Danach müssen wir Koch als denjenigen betrachten, der sich die hauptsächlichsten Verdienste um die Einbürgerung des höheren Lustspiels erworben hat, wie er überhaupt unter allen Schauspielern der Neuber'schen Truppe den ver-

[60]) Ueber diese Art der Namengebung vergleiche auch Danzel, Lessing I, s. 161.

ständnissvollsten und regsten Eifer für die theatralische Reform bethätigte.[61])

Seine erste Lustspielbearbeitung, von der wir bestimmte Kunde haben, der verheirathete Philosoph (nach Destouches' philosophe marié) muss spätestens im Jahr 1732 angefertigt sein, da Gottsched sie in diesem Jahre in der Vorrede zum sterbenden Cato erwähnt. Ohne Zweifel war diese Uebersetzung ebenso wie die Arbeiten Koch's auf dem Gebiet der Tragödie, in Versen abgefasst;[62]) dass Koch die Scene nach Deutschland verlegte, können wir aus einem Aufsatz von Mylius (Critische Beiträge VIII, 305) vermuthen, in welchem gelegentlich die Hauptperson im verheiratheten Philosophen mit dem Namen Arnold bezeichnet wird. Es ist gewiss kein blosser Zufall, dass das Gottschedianische Lustspiel sich schon so früh von Destouches beeinflusst zeigt, der von Gottsched mehrmals neben Moliere als der grösste französische Lustspieldichter erwähnt wird; ja er stellt sogar einmal „die edle Art der Lustspiele des Destouches“ den „niedrigen Moliere'schen Comödien“ gegenüber.[63]) Freilich konnte Gottsched kaum bei einem andern Lustspieldichter so schlagende Beispiele für seine Auffassung der Comödie als „Nachahmung einer lasterhafften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch erbauen kann“, finden. Destouches hat selbst mit vollem Bewusstsein im dissipateur, irrésolu, glorieux und andern Stücken die Hauptpersonen nicht als einzelne Individuen, sondern als typische Vertreter einer ganzen Gattung hingestellt[64]), ganz im Sinne Gottsched's, der es in der critischen Dichtkunst ausdrücklich ausspricht, dass es „das

---

[61]) Meyer in seiner mehrerwähnten Schmähschrift gegen die Neuberin bemerkt: Es haben sich gar einige aufgeworffen, welche ausgestreuet, die Verbesserung ihrer Bühne sey mehr Herr Kochen (welcher ihr geschicktester Acteur ist) als ihr selbst zuzuschreiben.

[62]) Straube sagt in seinem Aufsatz gegen die Comödie in Versen (Beiträge, Bd. VII Stück 26; 1741 s. 295): „der verheyrathete Philosoph, der Edelmann auf dem Lande und der lächerliche Democrit können ihnen die traurige Erfahrung von den schlechten Beyfalle der gereimten Comödien bestärken.“

[63]) Vgl. auch Deutsche Schaubühne Bd. VI. Vorrede.

[64]) Besonders lehrreich für die äusserliche Manier, wie er dabei zu Werke ging, ist die Vorrede zum glorieux.

Werk der Comödie nicht ist, einzelne Personen zu spotten, sondern allgemeine Thorheiten lächerlich zu machen" und es an den Engländern tadelt, dass sie auf die Schilderung rein individueller comischer Charactere zu viel Gewicht legten.[65]) Doch wie sollten wir ihn hier wegen seiner beschränkten Einsicht schelten, wo er Fragen berührt, die selbst Lessing (Dramaturgie, Stück 95) nicht zu entscheiden wagt, sondern als blosse „fermenta cognitionis" vorlegt; noch war die Zeit fern, da Goethe die Entscheidung dieser Fragen vom Standpunkt der neueren Kunstphilosophie in die Worte fassen konnte, dass

> . . . das Besondere, wenn es nur zugleich
> Bedeutend ist, auch als ein Allgemeines wirkt.[66])

Wollen wir nun die Vermehrung des regelmässigen Lustspielrepertoires weiter verfolgen, so gewährt uns dafür eine Stelle im sechsten Bande der Beiträge (1734, s. 276) den nächsten Anhaltspunkt. Dort heisst es: „Was hat der Misanthrope, der Geizhals, der eingebildete Kranke, und der bürgerliche Edelmann des Moliere niederträchtiges in sich? Was hat unter neuern Stücken der verheyrathete Philosoph, der Wilde, der Spieler, der Falke, der Unschlüssige, der Höfliche und der Timon; von Nachspielen aber der Menschenfreund, die Sklaveninsel, der Franzose zu London, der Klätscher und der Hulla unanständiges und schlechtes? Dieses sind Lustspiele, so wie sie die Regeln der Critik erfordern, und die von allen wohlerzogenen Leuten auf unserer Leipziger Schaubühne mit dem grössten Vergnügen gesehen werden." Wir können daraus erkennen, dass das Lustspielrepertoire damals von den Uebersetzungen aus dem

---

[65]) S. 591: Sonderlich prahlen sie mit ihrem Humour, darinn sie alte und neue Nationen übertroffen zu haben glauben. Dryden beschreibt denselben: the ridiculous Extravagance of conversation, wherein one Men differs from all others. d. i. die lächerliche Art im Umgange, darinnen ein Mensch sich von allen andern unterscheidet. ... Allein, da das Werck der Comödie nicht ist, einzelne Personen zu spotten; sondern allgemeine Thorheiten lächerlich zu machen ...: So sehen wir wohl, dass die Engelländer nach ihrer Gewohnheit von ihrer Nation zu grosssprecherisch urtheilen. — Gegen die Dryden'sche Definition des Humour bringt übrigens Hagedorn einige Bedenken vor; vgl. Danzel, Gottsched s. 116.

[66]) Vgl. Guhrauer, Lessing II[1] s. 325 f.

Französischen beherrscht wurde; in der ganzen Stelle ist kein einziges deutsches Lustspiel erwähnt. Die Moliere-Uebersetzungen finden wir durch eine der grossen Charactercomödien, die in die Nürnberger Ausgaben nicht aufgenommen waren, den Misanthrope vermehrt; wir können vermuthen, dass diese Uebersetzung versificiert war, während die in Bd. I. der deutschen Schaubühne abgedruckte Uebersetzung der Frau Gottsched in Prosa abgefasst ist. Bei den andern höheren Lustspielen, die hier aufgezählt sind, Regnard's joueur (der Spieler), Destouches irrésolu (der Unschlüssige), Pont de Vesle's complaisant (der Höfliche) finden wir wieder bestätigt, was oben über die Vorliebe für die Darstellung typischer Charactere gesagt wurde. Doch sehen wir auch einige Harlekins-Lustspiele des théatre italien erwähnt, von denen manche vielleicht schon vor der Gottsched'schen Theaterreform auf das deutsche Theater übertragen waren: Delisle's „Arlequin sauvage“ (der Wilde), „Timon misanthrope“ (Timon) und „Faucon“ (der Falke). Freilich ist in diesen drei Stücken der Harlekin in die Sphäre des höheren Lustspiels erhoben. Der Arlequin sauvage, in welchem Harlekin als ein Wilder auftritt, der in die civilisierte Welt versetzt wird und dieselbe von seinem Standpunkt aus beurtheilt, ist nach Labarpe[67]) das erste Stück, in welchem die leitenden Ideen des achtzehnten Jahrhunderts auf das Theater übertragen wurden; von diesem Stück meint auch Abbt im 203. Literaturbrief, dass es sich vor Moliere's Misanthrope nicht zu schämen brauche. Der Timon misanthrope und der Faucon sind dieselben Lustspiele, welche Lessing in der Dramaturgie[68]) anführt, um zu beweisen, dass man dem Harlekin je nach der Natur des Stückes, in dem er auftritt, einen verschiedenen Character verleihen könne. In diesen Stücken konnte man sich den italienischen Lustigmacher schon gefallen lassen; liegt ja doch in ihnen gerade ein eigenthümlicher Reiz darin, dass die Rolle des Harlekin mit einem bedeutenderen Inhalte erfüllt ist. Der Timon wurde

---

[67]) Cours de littérature, tom XII. Paris 1817. s. 126.

[68]) Stück XVIII. Der Faucon behandelt denselben Gegenstand, den auch Goethe in seinem Lustspiel „der Falke“ darzustellen gedachte. Vgl. den Aufsatz von Bartsch in Lindau's „Gegenwart“ 1877. No. 10.

sogar von einem Haupt-Gottschedianer, May, ins deutsche übersetzt.[69])

Ausserdem werden noch einige Nachspiele erwähnt, der „Philanthrope" von Legrand, die „île des esclaves" von Marivaux, der „Français à Londres" von Boissy, der „indiscret" von Voltaire und „Arlequin Hulla", eine Oper des théâtre de la Foire von Lesage und d'Orneval. Also auch hier wiederum zwei Harlekinaden; auf die eine derselben, Marivaux's île des esclaves, lässt sich jedoch in erhöhtem Masse anwenden, was oben von dem Arlequin sauvage bemerkt wurde. Die île des esclaves stellt dar, wie Harlekin mit seinem Herrn, Iphicrates, auf eine Insel verschlagen wird, deren Bevölkerung aus entlaufenen Sclaven besteht, welche alle Sclaven, die auf ihrer Insel landen, frei machen, ihnen dagegen ihre früheren Herren als Sclaven unterordnen. Man kann sich denken, welche Fülle von interessanten Situationen ein Geist wie Marivaux aus diesem sinnreich ausgedachten Motiv entwickelt. Der Harlekin Hulla ist allerdings eine Harlekinade, wie viele andere auch, mit manchen amüsanten, aber auch manchen sehr gewagten Situationen. — Andere Possenspiele, die als von der Neuberin aufgeführt erwähnt werden, „der Schulmeister von Flegelsfeld", „das Schusterlieschen" u. a. sind vermuthlich deutschen Ursprungs; näheres ist mir über dieselben nicht bekannt.

Sonst haben sich über den Zuwachs des Lustspielrepertoires in dieser Zeit nur sehr spärliche Notizen erhalten. In Straube's Aufsatz gegen die gereimten Comödien (vgl. oben S. 34 anm.) wird eine gereimte Uebersetzung des Démocrite von Regnard erwähnt, welcher in der Folgezeit die Critiker viel beschäftigte; eine Uebersetzung von Regnard's distrait unter dem Titel „der Zerstreute, oder: der seine Gedanken nicht beisammen hat", wurde 1738 von der Neuberin in Hamburg aufgeführt.[70]) Sonst ist noch aus den dreissiger Jahren

[69]) Die Uebersetzung ist in „Der deutschen Gesellschaft zu Leipzig eigene Schriften und Uebersetzungen" Th. III, 1739, s. 663 ff. abgedruckt.

[70]) Vgl. Schütze, s. 233. Man sieht also, dass das Wort zerstreut älter ist, als Lessing (Dramaturgie, Stück XXVIII) anzunehmen scheint. Dort heisst es: „Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut sein, ein Zerstreuter ist lediglich nach Analogie des Französischen

die Uebersetzung eines italienischen Lustspiels „le cerimonie“ von Maffei bekannt, die Neuberin führte dasselbe unter dem Titel „die Complimente“ 1735 in Hamburg auf. Ueber das von Straube a. a. O. erwähnte Lustspiel „der Edelmann auf dem Lande“ vermag ich nichts näheres anzugeben; ebensowenig über das von Koch verfasste Stück „Titus Manlius oder der Edelmann in der Stadt“, welches zwar von Gottsched im mehrerwähnten Prospect zur deutschen Schaubühne als eine Tragödie aufgeführt wird, aber doch, nach dem zweiten Titel zu urtheilen, ein Lustspiel gewesen zu sein scheint. In der Vorrede zum Cato wird von Koch gesagt, er habe „ein paar Stücke von Titus Manlius selbst geliefert“.

Daneben reichen aber auch die Anfänge des rührenden Lustspiels in Deutschland in die Zeit vor dem Erscheinen der deutschen Schaubühne zurück. Voltaire's enfant prodigue wurde sehr bald nach seinem Erscheinen (1737)[71]) in Deutschland eingebürgert; Koch übersetzte es, wie Gottsched im Prospect zur deutschen Schaubühne berichtet. Die Zehnsilbler des Originals hat er ohne Zweifel durch Alexandriner wiedergegeben. Die erste Erwähnung dieser Uebersetzung finden wir in Schlegel's Vertheidigung der versificierten Comödie, wo es rühmend hervorgehoben wird, in welch eindrucksvoller und wirksamer Weise im „verlorenen Sohn“ der Sinn der Worte durch den Vers unterstützt werde.[72]) Doch müssen damals, wie aus Straube's Antwort auf Schlegel's Aufsatz hervorgeht, zwei verschiedene Uebersetzungen des enfant prodigue existiert haben[73]); noch vor der Koch'schen Uebersetzung wurde eine andere in Leipzig aufgeführt, gleichfalls in Versen, welche Straube auf's Schärfste tadelt. Aus Straube's Worten ist zwar nicht mit voller Bestimmtheit ersichtlich, ob diese von ihm

gemacht.“ Die betreffende Aeusserung J. E. Schlegels stammt aus dessen Todtengespräch im Jahrg. 1741 der Belustigungen des Verstandes und Witzes (Schlegel's Werke, Bd. III. Kopenhagen und Leipzig 1764 s. 181 ff). Aus Obigem geht hervor, dass das Wort schon 1738 angewendet wurde, allerdings war es, wie der erklärende Beisatz auf dem Ankündigungszettel beweist, damals noch neu.

[71]) Der Druck trägt allerdings schon die Jahreszahl 1838; vgl. Quérard.

[72]) Critische Beiträge VI, s. 641.

[73]) Critische Beiträge VII, s. 294, 305.

getadelte Uebersetzung nicht etwa die Koch'sche selbst ist; doch ist diess kaum anzunehmen, da Koch damals mit den Gottschedianern auf gutem Fusse stand und seine Gewandtheit in der Versification stets gerühmt wird. Eher könnte man vermuthen, diese erste Uebersetzung rühre von Uhlich her, welcher im Anfang seiner Theaterlaufbahn eine Zeit lang bei der Neuber'schen Truppe als Secretär fungierte und später im Jahre 1747 in der zweiten Sammlung seiner Lustspiele eine Uebersetzung des enfant prodigue „in elenden Versen", wie die Chronologie des deutschen Theaters sagt (s. 127) erscheinen liess. Vielleicht war es auch die Verstimmung darüber, dass seine Uebersetzung so schlechten Erfolg hatte und durch die Koch's verdrängt wurde, was ihn bewog, die Neuber'sche Truppe zu verlassen.

Wir haben im Obigen unsere Betrachtungen über die Entwicklung des deutschen Lustspiels bis gegen das Ende der dreissiger Jahre geführt. In die nächsten Jahre drängen sich mehrere Ereignisse zusammen, die für die Geschichte des deutschen Theaters von Bedeutung wurden: das Erscheinen der deutschen Schaubühne, der Streit Gottsched's mit der Neuberin, ferner die ersten theoretischen Specialuntersuchungen auf dem Gebiete des Lustspiels: die Schriften Schlegel's und Straube's über die Verse im comischen Drama, die Erörterungen zwischen Gottsched und Richter über die „tugendhafte Comödie". Auch zeigen sich damals schon, durch die Uebersetzung des enfant prodigue hervorgerufen, die ersten schüchternen Anfänge der Theorie des rührenden Lustspiels. Durch diese Ereignisse wird in der Geschichte des deutschen Lustspiels ein neuer Abschnitt eröffnet.



